



EL SITIO DE BREDÁ de Caderón de la Barca: espectáculo pobre; espectáculo intertexto

Víctor Valembois

Profesor Escuela de Estudios Generales, UCR.

*La poésie, comme la peinture, a droit à s'emparer de tout sujet douteux.
Víctor Hugo.*

Al Prof. Jan Mansvelt, él holandés y yo flamenco.

¿No andamos los dos con nuestras respectivas investigaciones por el mismo pequeño mundo?

RESUMEN

Con base en el trabajo de Erika Cobb, se amplía la secuencia de interferencias entre diversas obras que se inscriben en el contexto de *La Rendición de Breda*, el cuadro famoso de Velázquez. Esta contribución académica no solo refuerza la tesis de la colega Cobb, sino que aumenta la comprensión contextual, especialmente de la obra teatral de Calderón de la Barca, alusiva al mismo tema. Se desarrolla con especial énfasis una cantidad de curiosos nexos descubiertos entre este dramaturgo y la región de Flandes. Todo redonda en una valoración como débil de la obra, en sí, pero de su poder como espectáculo propagandístico del Imperio español.

Palabras clave: Literatura española • Calderón de la Barca • Intertexto.

ABSTRACT

Based on the investigation of Erika Cobb, the sequence of artistic interferences has been amplified in the general context of *The Surrender of Breda*, the famous painting by Velazquez. This academic contribution not only reinforces the thesis of Professor Cobb, but it increases the contextual comprehension of the matter, especially in the evaluation of Calderon's play, on the same topic. Especial attention is given to lots of curious relations between this playwright and Flanders. The play is finally evaluated as weak, but valuable as propagandistic spectacle for the Spanish empire.

Key Words: Spanish Litterature • Calderon de la Barca • Intertext.

1. La cultura como intertexto

No quisiera volver más pesado este aporte con cantidad de referencias teóricas al concepto de intertexto. Hasta el corrector automático de mi computadora protesta con una severa raya en rojo, ante la palabreja. En cambio, qué suerte, Rosa Montero¹ evidencia la palabreja con sencillez:

La cultura es siempre así, capa tras capa de citas sobre citas, de ideas que provocan otras ideas, chisporroteantes carambolas de palabras a través del tiempo y del espacio.

Solo que el ejemplo se limita al mundo elaborado a partir del verbo. Lo mismo quisiera probar ahora, y por extensión, en el plano de las imágenes con las que nos bombardean y con el resultante imaginario que nos armamos: todo interfiere. El papel del hombre culto consistirá, entonces, en darse cuenta de estos vínculos que existen de verdad o que inventamos, conscientes o no, entre diversos géneros artísticos, ciencias artificialmente separadas. También se hará preguntas, el hombre,

respecto del saber (o la ignorancia) que nos rodea. El paréntesis anterior se debe a una de esas carambolas curiosas que se me acaba de producir: ante el cúmulo de datos que le llegaban y que trataba de comprender, Sócrates concluyó "sólo sé que no sé nada" ... Pero, valiente ejemplo también en eso, hasta el mismo día de su triste muerte siguió con la tarea de ordenar y valorar lo que percibía.

Parto de un caso histórico: entre fines de agosto de 1624 y el principio de junio del año siguiente, durante once largos meses, Breda, hoy en los Países Bajos, fue sitiada por Ambrosio de Espínola (un genovés al servicio de España, 1569-1630), hasta que Justino Nassau (su defensor holandés, 1559-1631) se le rindió. Erica Cobb demuestra a las claras un encadenamiento de cuatro producciones en el campo del arte, inspiradas en este evento militar: en muy poco tiempo fue iluminado desde diferentes ángulos². De mi parte, antes de razonar sobre el interés actual de EL SITIO DE BREDÁ de Calderón de la Barca³ (punto 4), ampliaré el inventario de la colega con nuevos intertextos

encontrados (punto 2), así como examinaré más de cerca una serie de bemoles vitales, de presencia real del dramaturgo en el asunto (punto 3).

2. Más variaciones artísticas sobre el mismo tema

Al agradecer el acicate que me produjo la profesora y suscribir sus mismas bases teóricas (entre otros: Helmut Hatzfeld), deseo aquí alargar su lista. Se trata primero de *OBSIDIO BREDANA* (título en latín de “El sitio de Breda”). Constituye un trabajo acucioso sobre lo acontecido, publicado en 1627 en la famosa “*Officina plantiniana*”⁴ y cuyo autor fue Herman Hugo, un jesuita de la misma región⁵. La investigación comprendía “128 páginas, ilustrada con 11 dibujos y 5 mapas”, además de grabados. Por la cantidad de ediciones y traducciones de la que fue objeto, sin duda contribuyó a la resonancia internacional del evento. Ahora bien, varios indicios apuntan a que Calderón debe haberse inspirado en ese estudio desde el principio. Sus fechas de escritura coinciden, lo cual (al no saber los meses) no es garantía de influencia. Pero varios datos curiosos apuntan en esa dirección: ambos escritores eran jesuitas, manejaban el latín y tenían trato con Espínola, artífice de este cerco. Es más, como es de suponer a partir de lo que se señalará más adelante, quién sabe si Hugo y Calderón no se conocieron, en Flandes misma, antes de que el estudio del flamenco saliera al dominio público, allí en Amberes⁶. Hipótesis a no descartar.

No menos de tres cuadros de Pieter Snayers (1592-1667)⁷ son otro tanto de variaciones sobre el mismo tema. Al igual que *La rendición de Breda*, de Velázquez, figuran en el Museo del Prado. De hecho, el flamenco trabajó un tiempo en la corte de España. En ninguno de los estudios a los que tuve acceso se aclara el dato crucial de las fechas, para cada una de las evocaciones pictóricas, pero dos datos orientan a que sean anteriores al famoso lienzo de don Diego. Uno de los títulos⁸, concretamente *Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda*, insinúa un encargo de ésta, entonces gobernadora en los históricos “Países

Bajos”⁹. Por otro lado, las ilustraciones revelan idéntica técnica, dentro del molde acostumbrado en aquella época. Especialista en iconografía castrense, Snayers enfatizaba el panorama, con visualización de defensas etc., sobre dos terceras partes del lienzo, y dejaba apenas la parte inferior, restante, para visualizar gente. Lo genial de Velázquez, en *La Rendición de Breda* de 1634-35, es que junto con la presentación de la “villa” en cuestión, corriera un tanto para arriba la franja destinada a los personajes. Creó así un drama humano de profundo calado: aparte de la postración de un general, el otro, triunfador, pone en evidencia su comprensión y hasta su aprecio hacia el derrotado. Al no aplicar todavía esa renovación –espectacular en todos los sentidos– de las proporciones en el lienzo, Snayers resulta a las claras anterior a su colega español.

Como sea, entre varios géneros artísticos (desde el grabado a la pintura, pasando por la poesía y el teatro), en dos décadas apenas se generaría un verdadero concierto, no sabemos si orquestado, siempre al mismo *leitmotiv*: la toma por la muy católica corona española de un bastión en manos de “perros herejes” o “perros luteranos” (versos 837 y 965). Hecha la reconstrucción de las hasta ahora conocidas “variaciones”, entre las aportadas por la colega y las ofrecidas aquí, aparece toda una trama o red con interferencias artísticas múltiples en la siguiente secuencia cronológica:

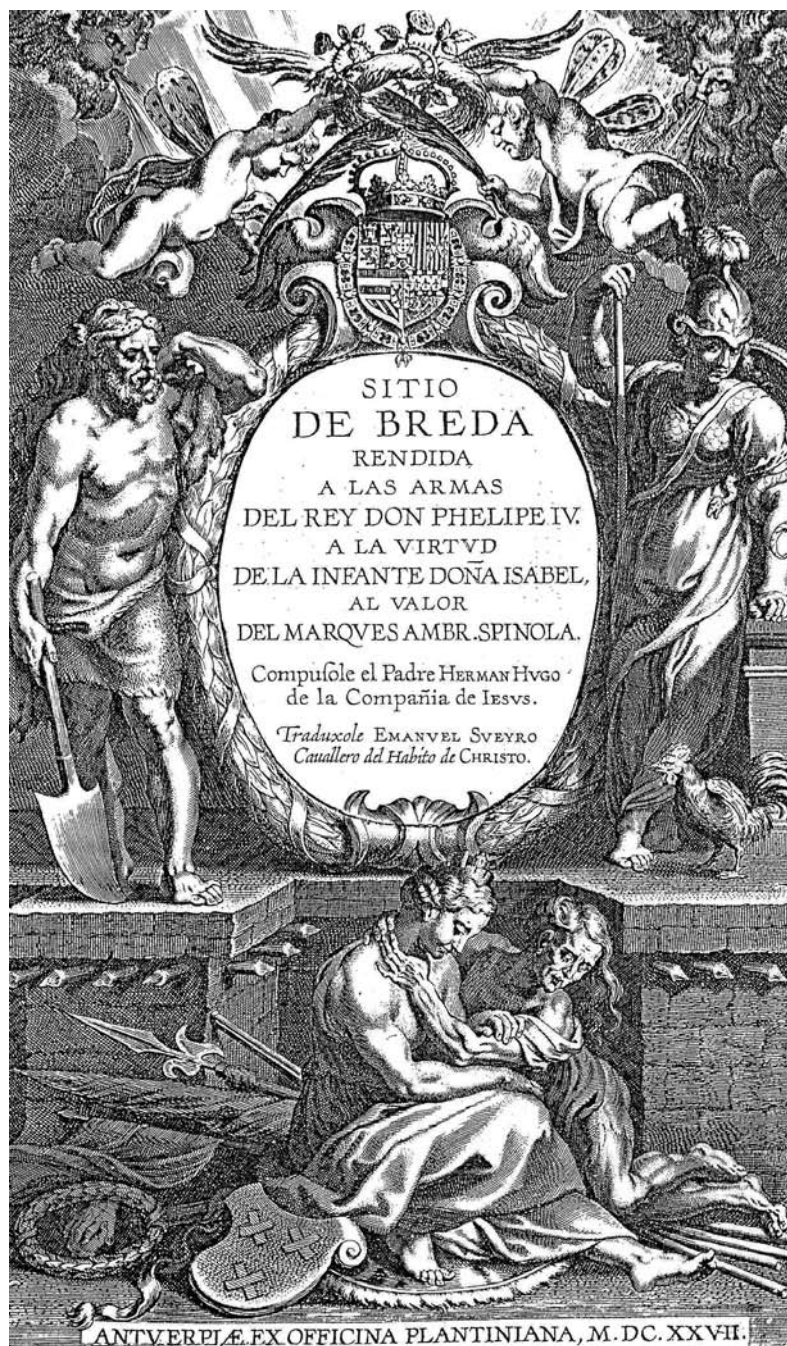
1. *La rendición de Breda*, loa de Antonio Hurtado de Mendoza, de 1625.
2. *Obsidio Bredana*, libro de Herman Hugo, con grabados y mapas, publicado por el editor pro-español Plantin, en 1627. También colaboró Rubens. Pudo ser conocido por Calderón.
3. *El sitio de Bredá*, comedia de Calderón de la Barca, escrita probablemente en 1625, con publicaciones y representaciones de inmediato¹⁰.
4. Los dibujos del grabador y cartógrafo Jacques Callot, por encargo de la Infanta Isabel, en julio de 1627, *in situ*.

5. *Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda*, pintura de Pieter Snayers, de Amberes, influenciado por Herman Hugo, pero antes de 1634.
6. *Paisaje con jinetes en el sitio de Breda*, del mismo Snayers, antes de 1634.
7. *Toma de Breda*, siempre de Snayers, antes de 1634.
8. *La rendición de Breda*, de Velázquez, 1634-35, por cierto influenciado por su maestro Rubens, quien estuvo en Madrid entre setiembre de 1628 y fines de abril de 1629¹¹.
9. El poema de Manuel de Faria y Sousa, de 1646, en alabanza al cuadro de Velázquez.

Importa tener claro este orden de la “sinfonía” porque de él se deducen las posibles influencias entre sí de una creación a otra, en abierta interferencia entre la vida real y lo *arti-ficial* (hecho con arte). Por eso llama la atención el comentario de Johanna Schrek, en el sentido de que EL SITIO DE BREDÁ es (...) el cuadro de *Las lanzas*¹², puesto en verso¹³: dado lo que impone el duendecillo del tiempo, ¡más bien, al revés, debemos afirmar que el cuadro de Velázquez es la comedia de Calderón puesta en un lienzo! De hecho no se puede discutir que el motivo central de la obra del pintor, ya está patente en la respuesta que el dramaturgo pone en boca de Espínola, al entregarle Nassau las llaves de la ciudad fortificada:

Justino, yo las recibo,
y conozco que valiente
sois; que el valor del vencido
hace famoso al que vence¹⁴.

Al lector acostumbrado a leer, como debe ser, entre líneas históricas, no se le escapará la referencia al honor, visto, eso sí, desde una perspectiva española. Nada de “visión del vencido”¹⁵, porque el dramaturgo, español del mismo bando del vencedor, se regía por esa misma codificación. El perdedor, desde luego, se sintió golpeado, pero a saber hasta



qué punto concordaba en las demás encrucijadas de valores de su contrincante. Tampoco se cuestionaba esta parte el público original, castellano o hispanohablante, en todo caso proclive a la visión de mundo del imperio español. Hay una mirada dirigida, en todos los estamentos, como cuando un personaje “pro-hispano” en la obra exclama:

... en mi vida
ví flamenco tan valiente
(refiriéndose al citado Justino, versos 3037-38)

Eso de alabar al enemigo-pero-que-yo-más-fuerte-logré-vencer obedece a vieja artimaña que ya encontramos en un relato artístico verosímil pero no necesariamente verídico: DE LA GUERRA EN GALIA de Julio César. A falta de periódicos y televisión, este general utilizó el recurso a favor suyo, para crear una imagen positiva en Roma. Ahora más vale contar con CNN... Mostrando su cultura clásica y como representante de otro imperio, de una manera nada gratuita Espínola se compara con César (versos 1003-1012). En la obra se menciona otro cerco militar, llevado en este caso a la epopeya, a saber: Troya (verso 2018), donde igual, en recurso *pro domo*, el artista griego ensalza al otro, el perdedor.

Tampoco hace falta hilar muy fino para percibir además otra interferencia, muy hispana, otra vez literaria: LA ARAUCANA (1569-89). En su épica Alonso de Ercilla (soldado y poeta, lo mismo que Calderón) subraya el heroísmo del opositor indígena, en la persona epónima de Caupolicán¹⁶, pero para ensalzar, a la postre, a su propia gente, nuestro dramaturgo y sus personajes españoles valoran al enemigo flamenco, desde luego por su valor en sí, pero también como auto-alabanza: “nosotros fuimos aun más valerosos”. *¡Image making que se presta a image studies!*

Cabe aquí otro antecedente de la misma técnica, más próximo al dramaturgo: es la pregunta tan escueta como contundente: “¿Es Breda acaso Numancia?” (verso 2347). El espectador hispano quizá no sabía nada de este otro asedio en su propia tierra, antes de Cristo. Pese a la resistencia heroica de sus antepasados proto-hispanos, allí la plaza fue tomada y sus ocupantes, muertos de hambre, fueron masacrados. Pero al

mismo receptor artístico le debe haber quedado clara la alusión al *Cerco de Numancia*, brillante obra teatral de Miguel de Cervantes, de apenas pocos

años antes. Por desviarme del eje flamenco, principal en el presente estudio, no desarrollo otros parecidos, como el hecho de que el lamento de Flora se inspira en uno paralelo en este clásico de Cervantes.

Este intertexto, esta vez de teatro a teatro, no es el único “puente” que Calderón construye hacia su noble predecesor literario y no deja de “provocar en chisporroteantes carambolas” hasta el mismo lector o espectador del siglo XXI. En efecto, que en los versos 871-2 se mencionen *unos molinos/ a la puerta de Amberes*, aclara para los receptores, de entonces como de ahora, que en Bredá, cerca del puerto citado, había y hay molinos genuinos. Pero cuando un personaje español alude a “molinos de viento”, generaba y genera sorpresa en su interlocutor. El de antes contestó: *¿molinos de viento? Ya/ me parece su demanda/ aventura del famoso/ don Quijote de la Mancha* (versos 847-850). Y al contemporáneo le surge una curiosa interferencia entre “el país de los molinos” (la visión turística de los Países Bajos actuales) y el cliché cervantino de la batalla fantasiosa contra los molinos, imagen de uso universal hoy en día.

Pero aparte de comprobar pistas internas, como hemos hecho hasta ahora, Johanna Schrek tiene sobrada razón al situar a Calderón en el contexto de una constancia de entonces, quizá hasta verdadera tradición, de obras teatrales para celebrar el buen éxito de un asedio militar. De una lista que ofrece al respecto, retomo cuatro creaciones para las tablas que, desde el título, refieren a lo flamenco auto-asignado aquí como zona de énfasis en mi estudio: EL SITIO Y TOMA DE NAMUR¹⁷ y EL SITIO DE MONS POR EL DUQUE DE ALBA; también EL SITIO Y MÁSCARAS DE



AMIENS y EL SITIO Y TOMA¹⁸ DE DOBAY¹⁹. Son de oscuros autores, a saber si el autor los conoció.

Más evidente resulta que Calderón también se haya inspirado en no menos de cuatro obras teatrales del gran Lope (1562-1635), con referencia explícita a Flandes. Especialmente EL ASALTO DE MASTRIQUE, de apenas unos añitos antes, por tener bastante en común con la obra de Calderón, parece haber iluminado a este último²⁰. Aparte de Cervantes, a no dudarlo, el Fénix le enseñó al joven Calderón cómo transformar la tablas en “arte popular”, ¡eso sí, con nacionalismo de doble filo, ¡al servicio del poder establecido! Tampoco abordaré en detalle este aspecto, por caer fuera del eje principal de la relación Calderón-Flandes que he asumido aquí en la rica veta del intertexto.

3. La más que probable presencia del autor, en EL SITIO DE BREDÁ

Experto en el teatro español del llamado Siglo de Oro, Ángel Valbuena Prat afirmaba:

cada vez me inclino más a creer en la posibilidad de la intervención de Calderón en las guerras de Flandes, sobre todo teniendo en cuenta el valor histórico, hasta en los detalles, de su comedia EL SITIO DE BREDÁ²¹.

Con base en su aguda intuición, el español procedía como filólogo calificado y con un inherente ángulo hispano de visión. Desde un punto de vista complementario de filólogo belga, a continuación quisiera ahondar en la curiosa pista que sugiere mi maestro. Agruparé los “detalles” a los que él apunta en cuatro líneas mayores que dan prueba de la extraordinaria precisión del dramaturgo en lo narrado.

Por lo pronto, la presencia de Calderón en “Flandes”²³ “en vivo y en directo” (como proclaman los postmodernos medios de comunicación) pareciera corroborarse, o en todo caso afianzarse²⁴. Bastaría constatar el tremendo conocimiento que prueba poseer de la geografía del “flamenco suelo” (v. 1666), con énfasis en la zona de operaciones, según la obra, entre Amberes (al sur, en la Bélgica de hoy) y Breda (al

norte, en los “Países Bajos” de hoy). Que un humanista como era él de su tiempo, ubicara en el mapa estas dos ciudades y, por ende, las evoque a cada rato en su obra, pasa todavía, pero la mención de gran cantidad de topónimos de menor rango entre esos polos²⁵, no se explica sino por una presencia *in situ*. También el manejo topográfico de la villa, la forma cómo despliega la obra (las puertas, los baluartes...), para un español en todo caso, resulta extraordinario.

En segundo lugar, se denota un manejo sorprendente de los gentilicios locales, cosa nada fácil para los extranjeros. Vale la pena revisar cómo maneja los principales identificadores para el actual Benelux. Al utilizar el término “flamencos” señala a los habitantes de Flandes, en su acepción amplia, histórica. Equivalente despectivo lo constituye “gabachos”, es decir, borrachos (como se aclara en el mismo contexto del verso 333 y se retoma en el 3093): una joyita literaria de Alejo Carpentier, en el mismo marco histórico, subraya igual que los flamencos tenían fama de tener “sangre de lúpulo”²⁶. En la obra de teatro el gentilicio se suele restringir a los sitiados, los habitantes de Breda, como en los versos 121, 2485, 2547, 3038. Pero ¡jojo! no es raro y de hecho ocurre en el verso 331, que el término se refiera a “luchadores en Flandes”, exactamente igual que “Juan el Flamenco”, protagonista del cuento por Carpentier.

En varios momentos Calderón describe también a “valones” (57, 2099, 2762, 2763), lo cual puede sorprender al ser ahora el gentilicio de la minoría francófona en Bélgica, al sur del país, dentro de una región que con un término nuevo se conoce como “Valonia” entonces parte intrínseca de “Flandes”. Parte importante de esa Valonia es “Henao”, actual provincia dentro de esta nación (Hainaut, en francés), sobre la cual informaremos más adelante y desde la cual Mansfelt traía tropas para el asedio (versos 2324, 2382-4). Definitivamente, las alianzas no se hacían por “nación” o idioma, sino por entre políticas y religiosas y.... “si están pagados” (v. 60). Por eso en el sitio en cuestión, a favor de los españoles, pelean unos “liejeses” (2129): es la región de Lieja, al extremo este de mi tierra. Por cierto, cerca se encuentra



Herstal... conocida ya entonces por su fabricación y exportación de armas²⁷.

Al lector actual ese mapa movedizo de Europa le debe enredar, pero Calderón utiliza bien el término “Países Bajos” (1911, 1945), en el sentido que tenía entonces, *grosso modo*, el actual Benelux. Ya existía el vocablo “Holanda”, como atestigua que el dramaturgo aludiera a unas “holandesas aves” (166). Sin embargo, anda un tanto confundido el autor, en los límites de definición regional, por ambos lados de la frontera entre los Países Bajos y Bélgica, en la actualidad respectivas provincias de “Brabante” (160, 2966)²⁸. ¡Pero ningún español de ahora le ganaría en el examen de geografía de Europa!

En tercer lugar, como prueba de estrecha vinculación con Flandes, por parte de Calderón, agrada ver el bagaje histórico que maneja, en general, asunto que se pone en evidencia por otro curioso enlace de él y los suyos con esta parte del planeta: nada menos que Carlos V, nacido en Gante unos cien kilómetros al suroeste de Breda, educado en Bruselas (2138), al que se alude, en forma explícita, en sendas oportunidades (817 y 3045-52). Es a este emperador de quien Felipe IV, el que encargó la obra, toma prestada la imagen del “imperio donde no se pone el sol” (v. 1096-7 y 2191)²⁹. Para la Flandes de entonces, la debacle empezó con el Duque de Alba evocado en v. 818³⁰, hasta la ruptura en dos, justo en tiempos de este sitio que se escenifica. Como resultado, la parte norte, conocida ahora como “los Países Bajos” se adhirió mayormente al protestantismo, mientras que el sur, la Bélgica actual, fue “reconquistado”, a sangre y a fuego, para el catolicismo.

Finalmente, tres extraordinarios indicios fortalecen la tesis de que Calderón conoció tan de cerca la realidad que describe, que maneja incluso ciertos elementos lingüísticos de esos contrincantes flamencos. El mismo Valbuena Prat constata que “Calderón acentuaba Bredá y no Breda, como lo atestiguan las rimas –conforme a la propia fonética holandesa–”³¹. Otra seña dentro de la misma obra la constituyen los siguientes versos, referidos al nombre del río que pasa por Breda:

... el río, que decir Marche³²
en flamenco idioma suena
lo que término o confín
en la castellana lengua. (versos 1915-18)

Con lo cual, si bien no aflora prueba de manejo idiomático, se muestra en todo caso un claro interés al respecto³³. Por último, como seña de dominio, parcial por lo menos, del neerlandés por parte del dramaturgo, afloran, además, los siguientes elementos dentro de las cláusulas de rendición o “capitulaciones”:

Que los brujeses -vecinos
es lo mismo- en Bredá queden (...) (2879-28) y

que vecinos o brujeses
puedan quedar en la villa
(3160; repetición parcial de 2864-65)

¿Verdad? No resulta nada normal que dentro de unos versos teatrales aparezcan disquisiciones filológicas. Sin embargo, con la pequeña explicación entre guiones, Calderón siente la necesidad de aclarar para su público hispanohablante el vocablo “burger”, del neerlandés. Remite a la calidad de villano (v. 725, 831) sin ninguna connotación negativa como la acostumbramos a entender ahora. Es el habitante de una villa (1660, 2506, 2677, etc.) o ciudad (1349), el ciudadano entonces de Breda. Su equivalente sería el de “burgués”, vecino de un “burgo”³⁴.

Con ello va una buena carga de indicios, sugerentes, respecto de un intertexto particular: en una obra específica de Calderón hemos detectado elementos que apuntan a interferencia con su vida. En confirmación y refuerzo de lo

anterior conviene ahora proceder al revés: añadir dos datos que, desde fuera de su trabajo artístico, efectivamente pertenecen a su biografía. En orden cronológico aparece una primera circunstancia totalmente gratuita, llamémosla coadyuvante: la madre de Calderón se llamaba “de Henao”, con indudable referencia a la Flandes histórica³⁵. La citada parte se conoce ahora más como “Hainaut” (en francés, lengua de la región) o “Henegouwen” (en neerlandés). En la misma provincia se ubica una ciudad que Calderón curiosamente no menciona, pese a que tenía fama en los medios hispanos de entonces: Binche³⁶.

Cabe añadir otro factor, bastante menos fortuito y de “libre albedrío” (v. 2263) que ya le interesaba tanto demostrar al futuro creador de *LA VIDA ES SUEÑO* (1635): por lo visto *motu proprio* tomó la decisión de servir un tiempo en el ejército español. Por lo probado aquí, hasta debe haber estado personalmente en Flandes, durante el sitio en cuestión. Tendría entonces de 24 a 25 años. Como veremos más adelante, con aquellos versos de *no pone el poeta/la impropiedad en su casa* (entre los versos 1733-38), el personaje de Alonso parece camuflar al mismo Calderón³⁷. La “impropiedad” a la que se refiere es el error, la falta a la verdad histórica.

Las biografías de Pedro Calderón de la Barca del Henao (1600-81)³⁸ son fragmentarias, además de defectuosas en sus nexos con Flandes. Atenuante: el hombre de carne y hueso resultó reservado y hasta hermético al respecto, a saber por qué. Buen detective, Valbuena sugiere una “biografía del silencio”³⁹. Que el autor fue de ascendencia flamenca y que casi con certeza “anduvo y anduvo” por Flandes, no garantiza automáticamente un manejo esmerado de todo lo relacionado con esas regiones pero, a no dudarlo, repercute en su creación referida a lo de allá. Con esos pocos datos externos yo, discípulo del Comisario Maigret, me di a la tarea: el análisis “desde Flandes” de *EL SITIO DE BREDÁ*. De manera casi inconsciente, el mismo dramaturgo dejó huellas, internas, en su obra, por lo que estimo que hemos avanzado.

4. Actualidad “espectacular”, a pesar de todo, de *EL SITIO DE BREDÁ*

Hasta aquí, “chisporroteantes carambolas (...) a través del tiempo y del espacio” como anunciadas. Un estudio pormenorizado de la relación de Calderón con Flandes, deja también en evidencia varios valores y disvalores de *EL SITIO DE BREDÁ* en función de su potencial estrictamente escénico. ¿La mayor debilidad de la obra? Entonces como para su viabilidad ahora, es su gestación por encargo: el mecenas asoma demasiado las orejas⁴⁰. Aunque la expresión no existía todavía, tampoco en aquel entonces había “almuerzo gratis”: el autor se vuelve rastrero. Nadie discute que *EL GRAN TEATRO DEL MUNDO* (¿1633?) del mismo autor, ya mucho más maduro, representa un trabajo netamente superior. Sin embargo, a continuación agrupo no menos de cinco razones por las que la obra en estudio es emblemática, digna de ser conocida más ampliamente.

En primer lugar, como queda demostrado, esta creación para las tablas se presta a un ejercicio de espectacular intertexto. Ahora bien, a pesar de un cuidadoso empeño historiográfico, abordado del lado flamenco en mi estudio, en lo que hace referencia a este mismo lado nórdico, el creador español comete más de un desliz histórico⁴¹, climatológico⁴², geográfico⁴³ y caracterológico⁴⁴. No es que haya que acusarlo ante la Inquisición de entonces o juntarlo ahora con los mediocres, por fabricante de ilusiones. Simplemente ya antes de nosotros, él se dio cuenta de la primacía del arte en su trabajo. Nada de realismo externo pero empobrecedor: años después de él lo proclamó y practicó también el Víctor Hugo del epígrafe⁴⁵.

Aplaudo en seguida la relación entre lo local y lo universal como ejemplo, todavía, en esta cacareada era “global”. El estudio “flamenco” en Calderón puede haber dejado la impresión de localismo en dos polos. Nada más ajeno a la verdad. El que suscribe, de origen flamenco, se declara ciudadano del mundo y su investigación justamente pretende fomentar lazos, abrir ventanas, por ambos lados del Atlántico. Y con respecto a Calderón, se me dirá que simplemente era

hijo de su época, funcionario oficial de una España imperial. Hablan, en este sentido, versos como *Italia, el Brasil /y Flandes (...) a un mismo tiempo embarazados con guerras* (1081-1083) por el imperio mundial heredado del flamenco Carlos V. Pero más allá de las connotaciones negativas detrás de lo imperial, la probada apertura del autor, hacia la América que después se llamaría “latina” y hacia el mundo, constituye una dimensión que debe seguir interesando. Apuesto a que en su tiempo, llamémoslo “global” *avant la lettre*, como lo muestran cantidades de versos (p. ej.: 195-6), este dramaturgo sabía más de las realidades del “Nuevo Mundo” que muchos (latino-) americanos, durante la actual “globalización”, saben con respecto a Europa, al otro lado del mismo Atlántico, ¡todo en aquel entonces sin internet ni correo electrónico! Lo que ahora identificamos como la recomendada actitud “glocal” (la preocupación por lo mundial, al mismo tiempo que por lo inmediato) se encuentra presente ya en varios buenos ejemplos⁴⁶.

En tercer lugar, pongamos EL SITIO DE BREDÁ en el contexto de la época: por definición, es un teatro menos espectacular que auditivo. Varios aspectos requieren ser narrados, por irrepresentables (p. ej.: lo “visto” pero en realidad contado entre los versos 996-1002). A pesar de ser obra de juventud, resulta una buena muestra de teatro barroco, cosa que, fiel a mi línea de trabajo, aquí demostraré brevemente con versos referidos a Flandes, mediante tres giros estilísticos⁴⁷, en bandeja de flores barrocas. Magnífica antítesis, hasta con resonancia autobiográfica, calderoniana, encontramos en el personaje de Alonso, por ejemplo:

Troqué al acero cortesanías galas,
los ecos de la envidia lisonjera
al ruido leve de aspirantes balas,
la alegre corte a la marcial campaña
y al fin por Flandes he trocado a España.
(92-96, en boca de Espínola)

Y ya en 1625, hallamos en Flora, pintada por Calderón, un anticipo del binomio contrastante luz-sombra o vida-muerte que caracterizará su teatro posterior:

mas no he de entrar en Bredá
hasta que en sombras heladas,
hagan los rayos del sol
el mar sepulcro de plata (623-26)

Como ejemplo de comparación, apreciemos lo que señala la misma flamenca en relación con sus dos pretendientes:

Cuando un acero se entrega
a dos imanes ¡ay Dios! (1533-4)

Una cuarta prueba de interés actual de la obra estudiada la encuentro en la manipulación de la historia: el caso anticipa el recuerdo de la batalla de Waterloo, por ejemplo, episodio del cual todo el mundo conoce al vencido, Napoleón, y pocos a Wellington, el vencedor. Toda historiografía nacionalista se encuentra plagada de mentiras. Señala el estudioso español Miguel Ángel Echevarría:

La plaza fuerte de Breda no era esencial en el sistema estratégico hispano (...) ello no obstará para que el gran entusiasmo recorra la capital española cuando se reciba el 9 de junio 1624 [el anuncio] de la caída de Breda⁴⁸.

En tiempos de Calderón, en la península ibérica sobre todo, aquella retórica del “pendón de Castilla y las lanzas invictas de Flandes y de Pavia”⁴⁹ resultó buena propaganda. Y claro, ¡mejor ignorar que el enemigo recuperó el bastión militar en 1637! EL SITIO DE BREDÁ incita a comparar con otras manipulaciones informativas, más recientes, en el campo bélico. En este mismo siglo XXI, ¿no hemos comprobado el poder de armas de destrucción masiva como la desinformación y el exceso de información, todo supuestamente en aras de la objetividad y la democracia?

Last but not least, en estrecha conexión con lo anterior: EL SITIO DE BREDÁ constituye antecedente digno de estudio de cómo el mismo arte puede ser puesto al servicio del poder. Obligada resulta nuestra decodificación contra el chauvinismo patrioter por la vía artística, como estilaban el citado Velázquez y su antecedente Calderón. Claro, fueron artistas hábiles: Velázquez no lo hizo con brocha gorda, de buenos españoles frente a malos flamencos; igual, Calderón inmortalizó el mismo evento con un extraordinario

tacto psicológico, no en una escenificación en blanco y negro. Terminamos con un ejercicio de teatro multimedia en torno a EL SITIO DE BREDÁ. En el actual contexto de manipulación informativa por la vía artística, ¿valdrá la pena observar posibles interferencias paralelas, como en dos ejemplos de sitios: *Estalingrado* (1993) y *La caída* (2005), llamadas “superproducciones fílmicas”? Igual, los medios televisivos postmodernos suelen recurrir cada vez menos a lo artístico y, en cambio, más a producciones “en vivo y en colores”, pálido reflejo, muchas veces, de transmisiones “live” provenientes del norte. Es decir, menos arte... y más espectáculo, ¡porque el *show* debe continuar!

Notas

1. Española, nacida en 1951, colaboradora en **El País** y autora de la novela **Historia del rey transparente** (Ed. Alfaguara, 2005).
2. Se trata de una investigadora de la Universidad de Carolina del Norte (Chapel Hill). Su trabajo se publicó en la Revista **Escena**, Universidad de Costa Rica, N.º 59, 2006, con traducción del suscrito.
3. Me apoyaré especialmente en la “edición crítica con introducción y notas” de Johanna R. Schrek, como figura en la bibliografía, dentro de “Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht” (Holanda) bajo la dirección del prestigioso director C. F. A. Van Dam.
4. Se trata de una imprenta de renombre mundial ya que tenía el monopolio de publicaciones religiosas para exportar a las colonias españolas. Su creador fue Cristóbal Plantin, francés refugiado en la cosmopolita ciudad de Amberes. Su yerno, Moretus, continuó el negocio y era muy amigo de Rubens.
5. Este “Hermannus Hugo”, por su nombre en latín, nació en Bruselas en 1588 y fue admitido al noviciado de jesuitas en Tournai, en 1605. Fue también profesor de Humanidades en Amberes y prefecto de estudios en Bruselas. Murió en Rimbargo, en 1629, todo según datos de Schrek, p. 31. Su exilio, se debió, sin duda, a la represión y el saqueo de Amberes por los españoles.
6. Ver en Schrek, especialmente pp. 31-32, datos sobre el Padre Hugo.
7. En el libro **La pintura flamenca en el Prado** (citado en bibliografía) aparecen múltiples referencias a este pintor, pp. 121, 232, 234. Nació en Amberes y murió en Bruselas. El apellido Snayers se encuentra escrito algunas veces también como “Snijers”, en perfecta concordancia gráfica en neerlandés, el idioma de esa región. Los cuadros de este pintor se encuentran en museos de Bélgica, en Dresde, Madrid y Viena. No conviene confundirlo con Frans Snyders (o Snijders), otro flamenco (nacido y muerto en Amberes entre 1579 y 1657).
8. Los otros títulos son: *Paisaje con jinetes en el sitio de Breda* y *Toma de Breda*, siempre sin fecha.
9. A esta infanta española se alude en los versos 424 y 1151 de la obra de Calderón de la Barca. Su esposo, el Archiduque Alberto, no figura en la obra.
10. En p. 13, Schrek señala: *el texto primitivo, recién salido de manos del dramaturgo, que manejaron los actores en el palacio del rey Felipe IV probablemente a fines de 1625 o comienzos de 1626 está (...) perdido*. La Dra. Cobb se refiere también a las primeras funciones y remite a la bibliografía existente.
11. Según datos de Paul Fierens, en artículo citado en bibliografía, p. 62.
12. En el cuadro militar, *La rendición de Breda* una serie de lanzas pareciera dividir la parte topográfica (arriba) de la humana (abajo): por eso el lienzo se conoce también como *Las lanzas alzadas* o simplemente *Las lanzas*. Son las famosas “picas” y de allí, por cierto, la expresión de “una pica en Flandes”. Del estudio de Cobb me llama poderosamente la atención el dato de que, por lo visual-teatral del cuadro precisamente, las lanzas son más largas de lo que eran en realidad: *jimage making!*
13. En su por lo demás magnífica “edición crítica con introducción y notas”, p. 25.

14. Ver los versos 3213-16, al final del tercer acto. Para mayor sencillez, de aquí en adelante adaptaré en algo la grafía al uso contemporáneo. En lo psicológico, llama la atención la camaradería, o casi, con la que Espínola se dirige a su colega derrotado: con el nombre, no el apellido. ¿Puede uno imaginarse ejemplos paralelos en un reciente trabajo, *La caída*?
15. Aludo desde luego al magnífico estudio de León Portilla que rescata cómo los indígenas vieron la conquista española.
16. Se trata del legendario héroe araucano. Todo chileno sabe recitar esta parte y lo hace en forma nacionalista. El lector centroamericano reconocerá, sin duda, también unos versos de Rubén Darío inspirados, a su vez, en ella... (¡y se multiplican los diversos hilos de lo que constituye nuestro tapiz cultural e ideológico, con interesada percepción de ciertos hechos sobre base histórica!)
17. Sería interesante conocer esta obra porque de seguro menciona a Juan de Austria, hijo natural de Carlos V, que luchó por allá. En su obra **La visita en el tiempo**, Arturo Uslar Pietri lo retoma como personaje central. Tengo en preparación un estudio sobre el venezolano y sus nexos con la Bélgica contemporánea.
18. Por cierto, según apunta Schrek (p. 7, nota 1), como vemos en dos títulos, el segundo y el tercer acto de la obra en estudio mencionan también en su respectiva acotación el "sitio y toma de Breda", referencia doble que, finalmente, no quedó en la obra de Calderón.
19. Cito a Schrek, p. 27. Los topónimos refieren a ciudades en la Flandes de entonces. Los divido en dos grupos por una sencilla razón: Namur y Mons pertenecen todavía a la geografía de Bélgica; en cambio Amiens y la ciudad, más conocida como Douai, las fue conquistando Luis XIV a la Flandes histórica y ahora pertenecen a Francia.
20. Los otros títulos de Lope son: *Los españoles en Flandes*, *Pobreza no es vileza* y *Don Juan de Austria en Flandes*. Resulta extraño, este último caso, no solo por relacionarse de nuevo con el hijo natural de Carlos V, sino porque no se presta a la alabanza nacionalista: de los originales "Países Bajos Meridionales" quedaron entonces en manos españolas solo las provincias de Namur y Luxemburgo.
21. Valbuena Prat era especialmente experto en la obra de Calderón de la Barca, que en su monumental **Historia de la literatura española**, 3.^a edición, Barcelona, 1950, tomo II, ocupa las páginas 479 a 571. La cita se encuentra en nota de la página 481.
22. Me cabe el honor de haber sido alumno de este gran hispanista durante su último año de docencia en la Universidad Complutense de Madrid, en 1970-71, ¡con un "curso monográfico sobre Calderón de la Barca"!
23. Desde luego, en la obra el término, frecuente (entre otros, en los versos: 38, 88, 96, 100, 204, 1070, 1082, 1154, 2383,...), ha de entenderse en la acepción de entonces, englobando al sur mucho territorio, ahora de Francia (ver mis estudios sobre la obra de mi compatriota Margarita Yourcenar) y al norte es de los actuales "Países Bajos".
24. El primer acicate en el asedio al mismo autor de un famoso sitio, me lo dio nada menos que un increíble costarricense, lamentablemente ya desaparecido, de nombre Joaquín García Monge, quien por dos veces en su famosa e insustituída revista, el **Repertorio Americano**, alude a nuestro objeto de estudio: en un artículo escrito por J. Pijoán (vol. 15, núm. 14, p. 223, de 1945) se afirma que "Calderón estuvo en Flandes y que Murillo quiso ir". Lamentablemente no se ofrecen argumentos.
25. Por ejemplo los casos siguientes (con entre paréntesis el nombre españolizado según la obra y el número del verso): Bergen-op-Zoom (Bergues o Bergas: 145, 605), Turnhout (Tornante: 202, 535), Teteringen (Teteringe, 412), Gilze-Rijen (Quilche, 545), Gineken (Zinequen o Jinequin: 1925, 2057), Lokeren (Loqueren: 1947), Grave (Grabe: aludida por lo menos nueve veces), ciudad fortificada que pasó varias veces de un bando a otro. Balduque (1925) está por s' Hertogenbos ("Bois-le-Duc", en francés).
26. Ver en "El camino de Santiago" del cubano, al cual dediqué dos trabajos: "Alejo Carpentier y su peculiar "pica en Flandes", en *Federico García Lorca et Cetera*,

- Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian De Paepe*, Leuven University Press, Bélgica, 2003, pp. 517-523; y "Lectura europea y universal de *El camino de Santiago*, de Alejo Carpentier, en las Actas del VIIº Congreso de Cultura Europea, Universidad de Navarra, octubre del 2005, pp. 1405-1412.
27. Allí se encuentra hoy la fábrica "FAL" (Fabrique d'Armes Légères), conocida hasta por los sandinistas.
 28. Al contrario de varias pruebas que constataremos de interés en el idioma de los de Bredá, el neerlandés, con "brabançones" (2968 y 3173), claro derivado de "Brabante", el dramaturgo prueba estar más bien pensando en francés, que manejaba con mayor razón, como también veremos.
 29. Más sobre este tópico en el estudio de la doctora Cobb. Al lector moderno, menos familiarizado con la historia del siglo XVI, le causa confusión que se mencionen otros imperios (como el alemán: 24 y 1291; el de Polonia 1164).
 30. No confundir con un descendiente suyo mencionado en verso 1026.
 31. Afirmación retomada por Schrek, p. 27 en su introducción.
 32. El río, también identificado en la obra como "Marc" (v. 225) o "March" (v. 1967), en neerlandés se escribe "Mark". El término perdura ahora en una palabra como "markpaal", equivalente moderno de "mojón". Bredá se originó en realidad sobre la afluencia de los ríos Mark y Aa, por lo cual este último se vuelve más ancho. El topónimo "Bredá", así acentuado, proviene de "Brede Aa" (el Aa ancho).
 33. Aprovecho para enmendar un error frecuente en mentes hispanas, aquí aplicado al español Valbuena (que se refiere a la "fonética holandesa") y al mismo Calderón (con: "flamenco idioma"). La lengua de Schrek y mía solo en *pars pro todo* puede aceptarse como "holandés" o "flamenco". Lo contrario es como afirmar que un nicaragüense y un costarricense hablan respectivamente el nicaragüense y el costarricense y no castellano o español. Ver mi artículo: "El neerlandés, la lengua de más de veinte millones de europeos.", revista **Relaciones Internacionales**, Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica, número 67-68, 2004.
 34. Partiendo del latín ("cives") igual tenemos al "ciudadano", habitante de una ciudad. Hace pocos años abordé más a fondo esta interesante problemática en: "La integración como ciudadanos universales (desde las palabras al concepto)", publicado en **Documentos Lingüísticos y Literarios**, N.º 23, año 2000, Universidad Austral, Valdivia, Chile, pp. 58-66.
 35. El dato lo recoge Schrek, p. 22, basándose, a su vez, en un extenso trabajo de G. A. Nauta: *De Nederlandse Opstand in de Spaanse Letteren* ("La rebelión neerlandesa en las letras hispánicas"), publicado en **De Gids**, 1930, tomo IV, pp. 245-75 y 326-46. Se refiere expresamente a nuestra comedia en las páginas 255 y 338. Otro dato: el hermano de don Pedro se llamaba "Joseph", así en francés en los textos publicados en 1636 y 1640 (citado por Schrek, pp. 8 y 9), idioma que corresponde a la región de su madre (no corresponde a la grafía de entonces, en español, como figura en la dedicatoria, al final de la primera jornada, con "Jesús María Josef".) En **La pintura flamenca en el Prado** (p. 154) se señala que poco antes, a inicios del siglo XVII, como Embajador Extraordinario en los Países Bajos fungía Rodrigo Calderón, Duque de Oliva. Ignoro si prevalece algún parentesco.
 36. Año tras año, allí se mantienen festividades que ahora forman parte del patrimonio inmaterial de la UNESCO. Remontan a la fiesta de siete días de duración que comenzó María de Hungría, el 22 de agosto de 1549 en honor de su hermano Carlos V y su hijo, el príncipe Felipe II. Motivo era el encuentro familiar, como también la conquista del Perú por Pizarro. En tiempos de Calderón existía una expresión, en español, "más bravas que las fiestas de Bainz", que alude a este episodio.
 37. La colega Schrek argumenta como "evidente" y después como "probable" que también el verso 1751, en boca de Fadrique, revela la presencia de Calderón en el asalto. Ver sus comentarios en pp. 227-8.

38. En p. 29 de su estudio, Schrek valora de manera muy negativa a dos: Juan Vera Tassis y Villarroel (entre 1683 y 1694) y Felipe Picacosta (en 1881). Ambos mencionan que Calderón estuvo en Milán en 1625, lo cual no contradigo aquí, pero de acuerdo con lo analizado, debe haber sido en la segunda mitad del año, después de su presencia en el sitio en cuestión.
39. La bonita expresión la recoge Francisco Ruiz Ramón en su **Historia del teatro español** (p. 285). El buen estudioso de la obra de Calderón no comenta la obra **El sitio de Bredá**, seguramente por las mismas razones de deficiencia que he estado apuntando.
40. Al rey se le menciona como tal, “rey de España”, “monarca” o “majestad” unas treinta veces sobre un total de 3234 versos. A ello cabe añadir media docena de alusiones con el nombre “Felipe”.
41. Por ejemplo, el episodio de la amputación de pierna (v. 960-2), en realidad ocurrió varios años antes, en el Sitio de Ostende, actual ciudad costera en Flandes. La fecha de inicio en las actividades de guerra en relación con el sitio de Breda (v. 201) así como su término (v. 3082) resultan ficticias.
42. Afirmando de Breda que sufre “el eterno/fuego del cruel verano” (2759-60), es ni más ni menos, confundir el clima de los Países Bajos con el de Castilla.
43. Ya aludí al perdonable desliz, respecto de las fronteras del Brabante. Ver “montes (...) temerosos” (v. 664) y “población de los montes” (v. 1264) es olvidar que se trata del “plat pays qui est le mien”, como canta Jacques Brel. Acaso haya unas colinas pero eso es todo.
44. Flora y Laura, flamencas, en su coqueteo con los españoles (v. 1739-1830) obedecen más al modelo de la comedia de Lope, que a muchachas del norte: es también el estereotipo vigente en sus espectadores.
45. De paso va otra muestra de la propia valoración y curiosa experiencia del gran romántico francés con el intertexto: él mismo era poeta y, en una faceta mucho menos conocida, pintor.
46. Ver entre otros los versos 35-6 y 1074-1084.
47. Ejemplos sacados de la obra, con comentarios interesantes de parte de Schrek entre las páginas 79 y 88 de su estudio.
48. Ver **Flandes y la monarquía hispánica 1500-73**, Ed. Silex, Madrid, 1998. p. 223. La misma alharaca ya se había dado años antes: frente a la cacareada victoria de los Reyes Católicos, poco antes del “descubrimiento” también de América, consta que, en 1491, Boabdil, el último rey nazarí, negoció la entrega de Granada.
49. Cito otro artículo aparecido en el **Repertorio Americano**, Costa Rica, sobre el “12 de octubre” (XV, 20, 234). Recuérdese aquello de la “charanga y pandereta” que criticara Antonio Machado.

Bibliografía

- BALIS, DIAZ, VAN DE VELDE Y Vlieghe
1989 **La pintura flamenca en el Prado**. Fondo Mercator: Amberes.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO
1957 **El sitio de Bredá, con estudio a cargo de Johanna Schrek**. Edición de Van Goor zonen: La Haya, Países Bajos.
- FIERENS, PAUL
S.F. *Pintura española y pintura flamenca, artículo en volumen colectivo*. En: *La huella de España en Bélgica y Luxemburgo*. Revista **Geográfica Española**. Madrid, pp. 55-69.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO
1967 **Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)**. Alianza Editorial: Madrid.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL
1950 **Historia de la literatura española**. 3.^a edición. Barcelona: España.